MAURICE RAVEL (1875-1937)
Complete Piano Works

CD 1

Gaspard de la nuit (trois poèmes pour le piano d'après Aloysius Bertrand)

1_ *I. Ondine* 7'10
2_ *II. Le gibet* 7'19
3_ *III. Scarbo* 10'04

4_ **Sérénade grotesque** (à Ricardo Viñes) 3'49

5_ **Pavane pour une infante défunte** (à Madame la princesse E. de Polignac) 6'58

6_ **Jeux d'eau** (à mon cher Maître Gabriel Fauré) 5'34

7_ **Prélude** (à mademoiselle Jeanne Leleu) 1'42

Miroirs

8_ *I. Noctuelles (à Léon-Paul Fargue)* 5'01
9_ *II. Oiseaux tristes (à Ricardo Viñes)* 4'31
10_ *III. Une barque sur l'océan (à Paul Sordes)* 7'21
11_ *IV. Alborada del gracioso (à M[ichel] D[imitri] Calvocoressi)* 7'02
12_ *V. La vallée des cloches (à Maurice Delage)* 6'03

Total Time 72'36

CD 2

Le tombeau de Couperin

1_ *I. Prélude (à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot)* 3'22
2_ *II. Fugue (à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi)* 3'54
3_ *III. Forlane (à la mémoire du lieutenant Gabriel Deluc)* 6'26
4_ *IV. Rigaudon (à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin)* 3'47
5_ *V. Menuet (à la mémoire de Jean Dreyfus)* 6'10

6_ *VI. Toccata (à la mémoire du capitaine Joseph de Marliave)* 4'20

7_ **Menuet sur le nom de Haydn** (à l'occasion du centenaire de Haydn, mai 1909) 2'11

Sonatine (à Ida et Cypa Godebski)

8_ *I. Modéré*

9_ *II. Mouvement de menuet*

10_ *III. Animé*

À la manière de… (à Ida et Cypa Godebski)

11_ *À la manière d'Emmanuel Chabrier* 2'15

12_ *À la manière de Borodine* 1'45

Valses nobles et sentimentales (à Louis Aubert)

13_ *I. Modéré* 1'32

14_ *II. Assez lent* 2'39

15_ *III. Modéré* 1'46

16_ *IV. Assez animé* 1'18

18_ *VI. Assez vif* 0'43

19_ *VII. Moins vif* 3'30

20_ *VIII. Épilogue (lent)* 4'06

21_ **Menuet antique** (à Ricardo Viñes) 7'12

Total Time 71'12

Alice Ader, piano

Recording : IRCAM, 2002 – Producer : Armin Firouzmande – Sound engineer, editing, mastering : Franck Rossi – Photograph Alice Ader : Cathy Bistour – Design : Michel De Backer for mpointproduction – Executive production : Michel Stockhem

français

Publier une intégrale de l'œuvre pour piano de Maurice Ravel pendant l'année anniversaire de la naissance de Claude Debussy peut paraître paradoxal. Serait-ce pour revenir, une fois encore, sur les liens qui unissaient les deux compositeurs, ou sur ce qui les séparait ? Alice Ader, dont les enregistrements de Debussy ont fait date, cultive l'art mystérieux de l'auteur du *Tombeau de Couperin* depuis longtemps. Seuls les hasards du calendrier, parfois, font bien les choses, qui nous permettent de tendre des *Miroirs* dans lesquels se reflètent deux géants de l'art du XX^{e} siècle.

Ce n'est pas que Ravel et Debussy résument à eux seuls leur époque. Dukas, Séverac, Kœchlin, d'Indy, Dupont, Saint-Saëns, et même Fauré ou Satie – restent trop rares au concert pour offrir le prisme de nuances nécessaire à une mise en contexte digne de ce nom. Ravel se dissocia de Debussy en bien des points, mais ne fut pas le seul à le faire. Ces divergences concernaient autant les moyens que les buts. Nourris aux mêmes sources, mais avec un décalage de treize ans, les deux maîtres ont cultivé des jardins différents. Il peut paraître paradoxal, après avoir dit qu'ils sont essentiellement français, de dire que les jardins de Debussy sont plutôt anglais, et que ceux de Ravel font davantage penser à un Lenôtre revisité par l'époque contemporaine ; mais tous deux développent des fragrances communes, latines, rares et raffinées comme le voulait la culture symboliste à laquelle tous deux – surtout Debussy – se sont abreuvés jeunes (un des livres de chevet de Ravel n'est-il pas *À rebours*, d'Huysmans ?). Les rapports entre harmonie, contrepoint et mélodie sont également dissemblables ; Ravel est un maître de la pointe sèche, aux contours précis, aux lignes définies, quels que soient les vêtements harmoniques dont il enveloppe ses dessins – chatoyants, mais évoluant dans le sillage de la guerre vers un certain dépouillement ; et, parmi les techniques qu'il emploie, le contrepoint (et la place prépondérante qu'il peut prendre comme élément structurant) l'éloigne souvent considérablement de

Debussy ; il le doit, entre autres, à son maître ès composition, Gabriel Fauré, à qui le lieront des liens quasi filiaux.

Les quelque deux heures et demie de musique de piano que Ravel a laissées couvrent une période moins large qu'on ne pourrait le penser : elle va de la jeunesse (*Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*) à la maturité (*Le Tombeau de Couperin*). Après la guerre, le compositeur délaisse en effet le piano jusqu'aux Concertos de 1932 : on ne peut donc suivre son évolution d'ensemble par ce seul medium (pour Debussy, ce « trou » existe également, mais se retrouve après les œuvres de jeunesse, dans la période refondatrice de 1893-1902). L'hommage que Ravel rend en 1920 à la mémoire de son illustre confrère, à la demande de la *Revue musicale* de Prunières (voir FUG591, *Le tombeau de Debussy*/Jan Michiels) prend la forme d'un mouvement de ce qui sera la *Sonate pour violon et violoncelle*, l'une de ses partitions les plus radicalement contrapuntiques de Ravel (cf. notre texte pour FUG547, Ravel, *Musique de chambre*/Trio Dali).

Admirateur de Liszt plutôt que de Chopin, de Chabrier et de Satie plutôt que de Wagner (dont il s'éloigne vite), le jeune Ravel a étudié le piano avec Charles-Wilfrid de Bériot, fils du célèbre violoniste belge et de la Malibran. Bériot fils était professeur au Conservatoire de Paris depuis 1887. Parmi les condisciples du jeune Maurice figurait le Catalan Ricardo Viñes, ce grand coloriste du piano dont le rôle dans la propagation de la musique moderne française allait être primordial. Ravel lui-même ne deviendra pas un aussi bon pianiste que Debussy : sa technique et sa coordination déficientes l'empêcheront de défendre correctement ses œuvres les plus exigeantes, bien que l'insistance de ses admirateurs lui fît parfois s'exécuter en public et même graver maladroitement quelques rouleaux.

Ravel entame son catalogue en 1892 par une étrange, claudicante et grinçante *Sérénade* (CD 1, plage 4) plus tard rebaptisée *Sérénade grotesque*, écrite peu après la mort de Chabrier dont le fantôme déformé est omniprésent : on pense à la *Bourrée fantasque*. Il n'a pas encore 18 ans. Le pianiste doit y jouer sur un clavier brûlant – nombreuses sont les indications *pizzicatissimo* qui viennent renforcer encore le *Très rude* marqué à l'entame. Les origines basques de Ravel

convoquent déjà timidement des accords de guitare (comme dans *Alborada del gracioso*) : c'est l'amorce de vents chauds et coupants venus d'Espagne, qui souffleront pendant toute la vie du compositeur.

Le *Menuet antique* (1895 ; CD2, plage 21) nous révèle également la forte influence du Chabrier des *Pièces pittoresques*. Il fut publié à Paris, par Enoch, en 1898 : c'est la première page éditée du jeune maître. Une fois passés les remords d'avoir été « sous influence », Ravel témoignera d'un attachement certain pour cette page des vingt printemps ; il l'orchestrera en 1928 pour sa tournée américaine, qui allait le voir graver le *Menuet* pour le célèbre fabricant de pianos automatiques Æolian/Duo-Art.

La *Pavane pour une infante défunte* (1899 ; CD 1, plage 5) n'abandonne pas encore Chabrier, mais l'aborde au versant tendre. Cette page douce, large et recueillie, non point funèbre – Ravel insistait, – dont la ligne annonce le mouvement lent du Concerto en *sol*, est devenue immensément populaire, ce dont le compositeur s'irritait parfois ; mais une fois encore, cela ne l'empêchera pas de l'orchestrer (1910). La *Pavane* est dédiée à une des grandes figures du Paris musical 1900 : Winnaretta Singer, la célèbre Winnie, muse et très riche épouse (machines à coudre aidant) du prince-compositeur Edmond de Polignac.

Le nom de Ravel commence alors à courir les rues : voilà qui est irritant pour Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, qui voit se multiplier les factions, les anti-conservatoires rigoristes (la Schola Cantorum) et les révolutionnaires chevelus autour de lui. Ravel, sans le sou, ne dédaigne pas de secouer les certitudes bourgeoises : en 1902, avec quelques amis, dont Inghelbrecht, Klingsor, Florent Schmitt, Vuillermoz et les cinq dédicataires des futurs *Miroirs*, il forme une bande de joyeux drilles qui s'autoproclamera « les Apaches » en 1904. Sous l'appel d'une sonnerie borodinienne (choisie par Ravel), les Apaches se réunissent chaque semaine à Montmartre en séances aussi peu académiques qu'intellectuellement enrichissantes, et *« font le coup de poing »* lors des concerts. L'entente entre Ravel et Viñes est particulièrement vive (*« Ricardo Viñes […] fut à la fois son ami et son interprète, toujours prêt à propager sa musique, à par-*

tager avec lui ses admirations ou ses découvertes littéraires. À l'encontre de beaucoup de virtuoses englués dans leur art, notre cher Viñes avait une très bonne culture. », devait écrire Léon-Paul Fargue en 1949).Viñes va donner la création de toutes les œuvres pour piano de Ravel jusqu'en 1909 (à l'exception notable de la *Sonatine*).

Les *Jeux d'eau* (1901 ; CD 1, plage 6) installent un nouvel échelon dans la popularité de Ravel. Évidente allusion à Liszt de la part d'un de ses jeunes admirateurs, elle est aussi l'illustration de la persistance d'une mode impressionniste que Liszt et Chabrier ont lancée. L'œuvre est dédiée à Fauré, dont Ravel était encore l'élève, et le langage s'est fait plus moderne ; cette pièce *« à la façon d'un premier temps de sonate »* (Ravel, 1938) est ornée d'une devise empruntée au délicat Henri de Régnier : *« Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille »*. Ravel ne dédaigna pas, lorsque fleuriront *a posteriori* les soupçons d'imitation debussyste (Pierre Lalo), de rappeler que Debussy n'avait guère encore, alors, malgré ses presque quarante ans, écrit d'œuvres pianistiques bien significatives (les *Images* et les *Préludes* sont encore à venir !). Il n'avait pas *entièrement* tort. La nouveauté harmonique de la partition frappe à l'époque ; ce ne sont pas tant les neuvièmes ou onzièmes parallèles et lascives, mais aussi de fières septièmes majeures, d'une hardiesse particulière et d'une saveur « scarlatienne ».

C'est peu après que Ravel, par Viñes, fit la connaissance des Godebski. Cypa était issu du deuxième mariage de son père, le sculpteur Cyprien Godebski (gendre du violoncelliste François Servais : cf. FUG561 et FUG593). Sa demi-sœur, Misia, issue du premier mariage, vivait avec son premier mari Tadhée Natanson, fondateur et directeur de la *Revue blanche*. Cypa, sculpteur comme son père, était également marié ; le couple Godebski figurera parmi les plus intimes amis du compositeur, recevant la dédicace de la *Sonatine*, et les enfants, plus tard, celle de *Ma Mère l'Oye*. Misia, que l'histoire des *Années folles* retiendra sous le nom de son troisième mari, le peintre catalan Sert, recevra *Le cygne* (inclus dans les *Histoires naturelles*) et *La valse*. Cette petite page de chronique mondaine n'est pas gratuite : les petits-enfants de Servais constitueront un havre de bienveillance, de soutien et de fidélité à nul autre pareil pour Ravel, et il sut s'en montrer reconnaissant.

La *Sonatine* (CD 2, plages 8-10) n'est pas comparable aux œuvres précédentes : les préoccupations de forme et de classicisme y sont patentes. Les mânes de Ravel et de Saint-Saëns doivent avoir le sourire aux lèvres lorsque l'on continue à placer le néo-classicisme dans l'entre-deux guerres…. Ce fut par Calvocoressi, rencontré en 1898, que Ravel fut amené à concevoir cette œuvre d'apparence légère, mais ô combien importante dans son évolution. L'éphémère revue franco-britannique *Weekly Critical Review* avait ouvert un concours de composition pour un *« premier mouvement de sonate en fa dièse mineur qui n'excédera pas 75 mesures »* (cela à une époque où les premiers mouvements de sonates en *fa dièse* avait encore tendance à avoir *beaucoup* plus de mesures, et où la tonalité de *fa dièse* n'était, pas davantage qu'aujourd'hui, destinée aux doigts des pianistes débutants). D'Indy et Widor, entre autres, devaient être dans le jury. Mais, la revue étant en difficulté financière, le concours fut finalement annulé (Calvocoressi enjoliva un peu l'anecdote). Le premier mouvement, légèrement plus long que la limite prévue, était achevé en mai 1903, et Ravel le joua chez Marguerite de Saint-Marceaux et chez les Godebsky la saison suivante ; il composa les deux autres mouvements en 1904-05 seulement. En été 1905, elle était achevée et, en septembre, marqua le début d'une fructueuse entente entre Maurice Ravel et l'éditeur Jacques Durand. (Le tirage de la *Sonatine*, du vivant de Ravel, excéda 50.000 exemplaires.) Les amateurs acquéraient un petit chef-d'œuvre : un brillant exercice de référence néo-classico-baroque, en trois mouvements brefs, de forme classique abrégée – sonate, menuet (sans trio), toccata – où tout est pesé, tout surpoids enlevé, mais aussi où tout est tenu par des fils invisibles d'ordre cyclique qui se réfèrent à Liszt (à qui Ravel, malgré son rejet croissant de Wagner, restera très fidèle). Ravel y inclut même l'expression la plus extravertie, lui dont on dit parfois déjà qu'il manque d'abandon ou de spontanéité : le premier mouvement comprend une indication rarissime sous sa plume, *« Passionné »*. Une parfaite réussite.

La parution de la *Sonatine* intervint au moment du scandale du Prix de Rome 1905. Depuis 1900, le jeune compositeur concourait sans succès à cette épreuve indispensable pour assurer l'avenir d'un musicien français, tâcheronnant sans conviction des cantates massénétiques. C'était sa cinquième tentative en six épreuves ; il ne fut même pas admis à l'épreuve de la

cantate. Le scandale fut énorme et le feu attisé dans la presse par tous ceux qui, antérieurement, avaient reconnu publiquement le génie de Ravel, voyant là l'occasion de porter l'estocade contre une institution aussi misonéiste. Le pauvre Théodore Dubois fut désigné homme à abattre ; et non content de le forcer à démissionner du Conservatoire, l'on porta à sa succession – *horresco referens !* – Fauré, le professeur de composition de Ravel. La publicité fut formidable. On comprend que Jacques Durand ait proposé à Ravel un contrat d'exclusivité, puis l'ait introduit à la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. Ni Durand, ni la SACEM n'eurent de raison de le regretter ultérieurement. En quelques mois, la situation jusque-là assez précaire du compositeur venait de basculer.

Un des arguments à l'encontre du Concours de Rome était qu'il avait écarté en Ravel l'auteur d'œuvres achevées et remarquables. Parmi elles, le *Menuet antique*, les *Jeux d'eau*, mais aussi *Shéhérazade*, le *Quatuor* et… *Miroirs*.

La genèse de *Miroirs* (CD 1, plages 8-12), assez lente, est concomitante à celle des 2e et 3e mouvements de la *Sonatine*. Des portraits de gentils anarchistes s'y reflètent-ils secrètement ? En tout cas, chacun de ces cinq tableaux est dédié à un des « Apaches », et le langage accomplit des pas de géants vers des zones riches, inexploitées et entièrement personnelles. Ravel commence avec *Oiseaux tristes*, pour son ami Viñes : une inspiration venue lors d'une balade en forêt de Fontainebleau, que Ravel dédie au virtuose… parce qu'elle ne comporte aucune difficulté d'ordre virtuose. Puis viennent les asymétriques *Noctuelles*, pour Fargue, contrepéteur invétéré, inspirées par un de ses vers – elles ouvriront finalement le recueil ; *Une barque sur l'océan*, cet anti-*Jeux d'eau* pour le raffiné Paul Sordes, écrit certes par un Ravel né face à la mer, mais ayant voyagé trois mois en bateau en 1905, sur les canaux du Nord, sans écrire une note, en compagnie de Misia Godebska et son nouveau mari ; *Alborada del gracioso*, aubade du bouffon, son espagnolade pianistique la plus achevée (dont l'orchestration décuplera la popularité), reçue en dédicace par Calvocoressi, tandis que *La vallée des cloches* sera donnée au premier disciple du jeune maître (il n'y en eut pas beaucoup d'autres), Maurice Delage, entré en « Apacherie » en 1903. Cette dernière pièce, inspirée non pas par la Suisse mais par… les clochers de Paris,

clôt le recueil dans la douceur et le mystère, *après* le feu d'artifice d'*Alborada* bien plus propice aux applaudissements (ce fut la seule partie bissée lors de la création). Les cloches s'arrêtaient rarement de sonner dans le piano français contemporain, et les *Cloches de Las Palmas*, une étude très impressionniste de Saint-Saëns parue en 1899, avait connu un beau succès ; mais ces cloches-ci, qui n'ont rien d'une carte postale, annoncent plutôt certaine *Étude* de Debussy, à venir une décennie plus tard, sur les « sonorités opposées » : l'impressionnisme n'est plus qu'un prétexte à la conception musicale la plus pure.

1908 sera l'occasion d'un nouveau chef-d'œuvre. Le Ravel de *Miroirs* est devenu un dandy élégant (*« aux cravates couleur d'orange ou d'opale »*, *dixit* Jean Hugo), d'une extrême courtoisie, à la large reconnaissance critique qui n'est pas sans énerver Debussy (qui le qualifie de *« faiseur de tours »* et de *« fakir charmeur »*, ajoutant *« Malheureusement, un tour, c'est toujours préparé, et ça ne marche qu'une fois »* – 1907, à Louis Laloy) ou même Fauré, épouvanté par les *Histoires naturelles* de son ancien élève. Les Apaches constituent une bohème à la fois anarchiste et raffinée de supporters mutuels, qui se resteront joliment fidèles.

C'est en 1896 déjà que Viñes avait présenté à Ravel l'édition posthume d'un recueil d'Aloysius Bertrand, poète romantique mort jeune (en 1841), bien oublié alors – il l'est resté depuis, – intitulé *Gaspard de la Nuit* (CD 1, plages 1-3). La noirceur du propos avait enchanté le compositeur, fervent lecteur de Baudelaire et de Poe. Mais c'est en 1908 seulement que Ravel va livrer ce qui reste sans doute sa partition la plus personnelle, la plus radicale, la plus difficile pour le piano (*Scarbo* étant une sorte de réactualisation d'*Islamey* de Balakirev, que des russophiles comme Calvocoressi diffusaient autant qu'il était possible comme la pièce la plus redoutable de tout le répertoire pianistique). D'*Ondine*, évocateur des Grimm et des *Jeux d'eau* liszto-ravéliens, à l'atmosphère cauchemardesque et nocturne de *Scarbo*, en passant par la suspension létale du temps dans *Gibet*, tout concorde à former une des plus fascinantes pièces d'atmosphère du répertoire. Une nymphe des eaux, un pendu, un gnome : *a priori* il s'agit aussi de portraits, mais ce qui est bien central, c'est l'homme, ce jouet fragile perdu dans un univers fantasmagorique qu'il ne contrôle pas. Ravel, romantique pudique et inavoué (on ne le vit

guère pleurer qu'une fois : à l'écoute du prélude de *Tristan*), se sentant obligé d'abhorrer le romantisme, ne peut se garder de ramener l'atmosphère à l'homme et à ses perceptions. On peut alors, malgré la diversité des vues, rapprocher sa démarche de celle de Scriabine (à ce moment à Bruxelles, entamant son exploration de nouveaux mondes sonores dans *Prométhée* et ses ultimes sonates pour piano). La création de *Gaspard de la Nuit* eut lieu à la Société Nationale, par Ricardo Viñes, dont Ravel désapprouva le tempo adopté dans *Gibet* ; leur amitié en souffrit, et la collaboration étroite de Ravel et Viñes prit fin.

Ravel est désormais un maître, et un indépendant. Irrité par les décisions arbitraires du comité de lecture de la Société Nationale, de tendance postfranckiste, il est à l'origine de la Société Musicale Indépendante (S.M.I., 1909), dont Fauré accepte la présidence et dont Kœchlin est l'idéologue fougueux ; c'est l'incarnation d'une guérilla musicale « gauche-droite » qui durera jusqu'à l'épuisement des parties une génération plus tard ; elle vaudra à Ravel l'inimitié solide de d'Indy, qui pourtant reconnaissait son talent hors normes. En 1911 seront notées, à vive allure, les *Valses nobles et sentimentales* (CD 2, plages 13-20) dont le titre est une réminiscence de Schubert, et le langage une nouvelle volte-face par rapport à l'œuvre qui précède. Henri de Régnier, comme dix ans auparavant dans les *Jeux d'eau*, figure en épigramme : *« le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile »*. La création de ce « Walzer-Reigen » eut lieu au mois de mai par le dédicataire, le pianiste et compositeur Louis Aubert, à la salle Gaveau, à l'occasion d'un concert de la S.M.I. pendant lequel on jouait de nouvelles œuvres sans mentionner le nom de leur compositeur (on ne reconnut guère Ravel, et l'œuvre fut sifflée copieusement). À l'exception de la mystérieuse introduction, le langage possède une clarté moderne assumée, qu'on pourrait rapprocher des dessins de Picasso à l'époque. Œuvre dandy, de mise impeccable, pleine d'esprit, allègrement inutile en apparence, elle fait déjà cependant songer à *La Valse* (1919) dans laquelle semblera s'engloutir l'Occident guerrier : pressentiment, puis sublimation sont deux degrés différents de la pudeur et de la profondeur ravéliennes, lorsqu'elles s'expriment en trois temps… Le compositeur affectionnait particulièrement cette suite, qu'il a partiellement gravée sur rouleaux et, auparavant, transformée en ballet (*Adélaïde ou Le langage des fleurs*, représenté en 1912, quelques semaines avant la création de *Daphnis et Chloé*).

Deux hommages suivirent de peu les *Valses*. Les deux *À la manière de* de 1912 (CD2, plages 11-12) avaient d'ailleurs été précédés, en 1909, d'un *Menuet sur le nom de Haydn* (CD 2, plage 7), écrit sur la notation alphabétique du patronyme du maître, dont on célébrait le centenaire de la mort, pour un numéro spécial de la *Revue musicale*. Ce petit exercice – fort réussi - était encore frais dans la mémoire de Ravel lorsqu'il répondit favorablement à une proposition d'Alfredo Casella. Celui-ci lui demanda d'écrire deux pastiches pour le deuxième volume d'un recueil qu'il préparait alors (et dans lequel il pastichera lui-même… Ravel). Casella en assura la première exécution. Les pastiches étaient à la mode, et ceux, littéraires, de Paul Reboux (les deux premiers volumes des très célèbres *À la manière de*… étaient parus en 1908 et 1910), immensément populaires. Borodine et Chabrier, admirations de jeunesse de Ravel, furent ainsi passés au croquis. À la jolie valse russe (et pourtant ravélienne) pour évoquer Borodine répond un Chabrier plus vrai que nature, dans le style des *Pièces pittoresques*, mais sur un air du *Faust* de Gounod !

Écrit à la demande de Fauré pour le concours de lecture à vue au clavier (classe jeunes filles) du Conservatoire de Paris, le *Prélude* de 1913 (CD1, plage 7) comprend quelques chausse-trappes d'usage – croisement des mains – qui ne l'empêche pas d'être délicieusement charmant. Il pâlit cependant aux côtés de la dernière grande pièce pour le piano de Ravel (si l'on ne compte pas les concertos) : *Le tombeau de Couperin* (CD2, plages 1-6), avec le *Trio* l'œuvre la plus ambitieuse du compositeur à l'époque.

Ravel voulut intensément participer à l'effort de guerre en 1914. Mais il venait de dépasser la limite d'âge pour l'enrôlement, et sa première bataille avait été administrative. Il dut attendre de longs mois pour finalement avoir le droit d'être chauffeur et de piloter son camion « Rosalie », avant d'être blessé. Cependant, ni le *Trio* (qu'il imagine « posthume »), ni *Le tombeau de Couperin* ne trouvent leur étincelle dans la déclaration de guerre : dès avant l'éclatement des hostilités, Ravel méditait sur une pièce de piano qui rendrait justice à la culture baroque et classique. La frontière entre les deux étant floue dans l'histoire française, et l'influence de Scarlatti étant décelable autant que celle des musiciens français qu'il appréciait le plus – Couperin

et Lulli, plutôt que Rameau. Qu'importe : ce retour aux références essentielles de la culture musicale du Grand Siècle n'en est pas moins indéniable, et Debussy en avait appelé, depuis plusieurs années, à ce que l'on se souvînt davantage de Couperin et de Rameau ; cependant son projet de six sonates, signées par « Claude Debussy, musicien français », ne sera conçu que pendant la guerre, alors que Ravel se plonge dans ce que Couperin aurait nommé un « ordre » - un mot qui n'était pas pour lui déplaire – en avril 1914 déjà. L'appellation de « tombeau » - se référant aux suites dédiées aux disparus – ne viendra que plus tard, démentie par le caractère généralement lumineux de la pièce ; il s'agira alors de rendre hommage à des camarades tombés au front, et, peut-être, à la mère du compositeur, décédée au début de 1917, peu avant le dernier point mis au manuscrit.

Le premier composé des six volets du *Tombeau* sera la *Forlane*. Celle-ci naît d'une boutade. À partir d'avril 1914, Ravel informa quelques correspondants qu'il allait écrire une forlane pour répondre à l'adjonction du pape Pie X : un moment tenté par l'interdiction du tango aux fidèles, le souverain pontife avait très officiellemment préconisé aux catholiques français le retour à la furlane – en fait forlane (en oubliant qu'elle était frioulienne d'origine, et licencieuse au point d'avoir été bannie par un de ses lointains prédécesseurs). Bien que la furlane, rapidement rebaptisée *danse du pape*, ait été alors *de facto* enseignée dans les bonnes familles et jusque dans les grands palaces de la côte d'Azur, le stratagème fit flop et la furlane ressuscitée mourut au début de la guerre, en même temps que Pie X. Or, Jules Ecorcheville (qui tombera au front en 1915) s'était fendu d'un article historique sur la forlane dans la *Revue de la S.I.M.*, accompagné d'une transcription du *4e Concert Royal* de Couperin le Grand. Dès lors Ravel, à la côte basque et encore tout au *Trio*, se sentit pousser des ailettes anticléricales en faveur de la forlane : *« Je vais m'occuper »*, annonça-t-il à Cypa Godebski, *« à la faire danser au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti »*. La *Forlane* du *Tombeau*, écrite pendant l'été, garde ainsi de nombreux éléments de l'original de Couperin, avec un art consommé du… travestissement.

Un *Prélude*, techniquement redoutable, et une *Fugue* au caractère marqué, précéderont en fin de compte cette capricieuse *Forlane* dans l'ordre définitif; suivront un virulent *Rigaudon*

de forme tripartite (un rêve exquis en guise de partie centrale) puis un *Menuet* – encore un – contenant un trio en forme de musette aux couleurs extraordinaires ; enfin, en guise de conclusion, une *Toccata* dans laquelle s'exprime son admiration pour Saint-Saëns, son métier, son énergie, son savoir et … sa présence aux avant-postes de la « résistance » artistique en ces années de guerre. C'est à Lyons-la-Forêt, où il résidera fréquemment jusqu'en 1922, que Ravel mettra la dernière main au *Tombeau*. La dédicace aux six amis disparus viendra ensuite. La création eut lieu en avril 1919 sous les doigts de la nouvelle championne du piano ravélien, Marguerite Long ; en même temps qu'elle inaugurait officiellement un fructueux partenariat artistique avec un grand maître plus que jamais indépendant, elle traçait, sans le savoir peut-être, le point final à une œuvre que beaucoup auraient souhaité voir s'étoffer encore[1].

Michel Stockhem

1. Depuis l'enregistrement de cette intégrale par Alice Ader, un *Menuet* en *ut dièse* mineur, datant de 1904, est venu s'ajouter au catalogue de l'œuvre pour piano à deux mains de Maurice Ravel. Il a été édité en 2007.

Alice Ader

Premier Prix à l'unanimité du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle a reçu les enseignements de Geneviève Dehelly et de Jacques Février, lauréate du Concours International Marguerite Long, Alice Ader entre à l'Akademie für Musik und darstellende Kunst de Vienne, dans la classe de Bruno Seidlhofer. Elle y obtient, en 1970, la « Reifeprüfung » avec les félicitations du jury.

Soliste de nombreuses radios et télévisions européennes et de la BBC Canada, Alice Ader a joué en récital et avec orchestre dans les salles les plus prestigieuses d'Europe: Mozarteum, Konzerthaus (Vienne), Gulbenkian, Théâtre St Louis (Lisbonne), Gaveau, Châtelet, Théâtre des Champs Elysées, Salle Messiaen (Paris), La Monnaie, Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), Musée des Beaux Arts (Madrid), Wigmore Hall (Londres), Philharmonies de Saint Pétersbourg, Düsseldorf, Prague, Budapest, Moscou...

Des contacts privilégiés avec les plus grands compositeurs contemporains tels Messiaen, Jolivet, Henri Pousseur, Nuñes, Ravier, Delaistier ou encore Philippe Hersant, qui lui a dédié son concerto *Streams*, l'ont amenée à réaliser de nombreuses créations. Par ailleurs, Alice Ader cultive ces dernières années le grand répertoire classique et les romantiques allemands: Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Schumann ou encore Chopin et Moussorgski. Sa discographie est abondante. Couronnés de nombreuses récompenses, ses plus récents enregistrements (C. Franck. J.S. Bach, D. Scarlatti, M. Moussorgski) sont parus chez Fuga Libera.

english

Publishing a complete recording of the piano works of Maurice Ravel in an anniversary year of Claude Debussy's birth might appear paradoxical. Could it be – yet again – in order to highlight the ties that bound the two composers, or, instead, what separated them? Alice Ader, whose recordings of Debussy are a landmark event, has long been cultivating the mysterious art of the composer of *Le Tombeau de Couperin*. Sometimes it is only the vagaries of the calendar that are able to wonders, and allow us to set up mirrors (*Miroirs!)* in which two giants of the twentieth century art are reflected.

This is not to say that Ravel and Debussy alone sum up their period. Dukas, Séverac, Kœchlin, d'Indy, Dupont, Saint-Saëns, and even Fauré and Satie – they all figure too rarely on concert programmes to present the prismatic array of dynamics essential for establishing a suitable context. Ravel differed from Debussy in many ways, but was not the only one to do so. These disparities had to do with means no less than aims. Nurtured at the same sources, yet with a difference of 13 years, the two masters cultivated different gardens. It might again appear paradoxical, after having said that they are by essence French, to say that Debussy's gardens are somewhat English while those of Ravel are more reminiscent of an updated Lenôtre; but both develop common Latin fragrances, rare and refined as demanded by the Symbolist culture in which both – and especially Debussy – were nurtured early on (one of Ravel's bedside books was Huysmans' *À rebours*). The relationships between harmony, counterpoint and melody are equally dissimilar; Ravel is a master of *pointe sèche*, with precise contours, clear-cut lines, whatever the harmonic garb with which he enveloped his draughtsmanship – glittering, but evolving in the post-war atmosphere towards a certain slimming down; and, among the techniques he employed, counterpoint (together with the predominant place it can take as a structural

element) distances him often considerably from Debussy; he owed this to, among others, his composition teacher Gabriel Fauré, with whom he had almost filial ties.

The two and a half hours or so of piano music that Ravel has left us cover a shorter period than one might imagine: it goes from his youth (*Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*) to his maturity (*Le Tombeau de Couperin*). However, after the war, the composer abandoned the piano until the concertos of 1932: one cannot therefore follow his evolution in its entirety through only this medium (for Debussy, this 'hole' also exists, but is located after the early works, in the period of reconstruction of 1893–1902). The homage paid by Ravel in 1920 to the memory of his illustrious colleague, at the request of Prunières' *Revue musicale* (see FUG591, *Le tombeau de Debussy*/Jan Michiels) takes the form of a movement of what was to become his Sonata for violin and cello, the most radically contrapuntal of Ravel's scores (cf. our text for FUG547, Ravel, *Chamber music*/Trio Dali).

An admirer of Liszt rather than Chopin, of Chabrier and Satie rather than Wagner (from whom he quickly distanced himself), the young Ravel studied the piano with Charles-Wilfrid de Bériot, son of the famous Belgian violinist and the singer Malibran. The younger Bériot had been teaching at the Paris Conservatory since 1887. Among young Maurice's fellow pupils were the Catalan Ricardo Viñes, that great colourist of the piano whose role in the propagation of modern French music was to be fundamental. Ravel himself was never to be as good a pianist as Debussy: deficient technique and coordination prevented him from championing his most demanding works, although the insistence of his admirers at times led him to perform his own music in public and even to make some unskilful piano rolls.

Ravel began his catalogue in 1892 with a strange, limping, grimacing *Sérénade* (CD 1, track 4), later rebaptised *Sérénade grotesque*, written shortly after the death of Chabrier, whose deformed shade is omnipresent: it puts one in mind of the *Bourrée fantasque*. Ravel was not yet 18. The pianist has to play on a red-hot keyboard – there are many indications of *pizzicatissimo* that reinforce the *Très rude* marked at the start. Ravel's Basque origins already hint at guitar chords

(as in *Alborada del gracioso*): it is the start of hot, biting winds from Spain, that were to blow throughout the composer's entire life.

The *Menuet antique* (1895; CD2, track 21) also shows the strong influence of the Chabrier of the *Pièces pittoresques*. It was published in Paris, by Enoch, in 1898, the first published work of the young master. Once he had overcome the remorse of having been 'under the influence', Ravel would show a clear attachment to this work of his twentieth year; he orchestrated it in 1928 for his American tour, during which he recorded the *Menuet* for the famous manufacturer of automatic pianos Æolian/Duo-Art.

The *Pavane pour une infante défunte* (1899; CD 1, track 5) does not yet cut the ties with Chabrier, but approaches him from a sweeter side. This gentle, broad and meditative piece, in no way funereal – Ravel insisted, its line heralding the slow movement of the Concerto in G, became immensely popular, a fact that sometimes annoyed the composer; yet once again, this did not prevent him from orchestrating it (1910). The *Pavane* is dedicated to one of the great figures of musical Paris in 1900: Winnaretta Singer, the celebrated Winnie, muse and very rich wife (with the help of some sewing machines!) of the composer-prince Edmond de Polignac.

Ravel's name then started to travel: this irritated Théodore Dubois, director of the Conservatory, who saw the factions multiply about him, together with hardline anti-conservatories (the Schola Cantorum) and long-haired revolutionaries. Ravel, quite penniless, did not shrink from giving middle-class convictions a good shake: in 1902, with a few friends, including Inghelbrecht, Klingsor, Florent Schmitt, Vuillermoz and the five dedicatees of the future *Miroirs*, he formed a group of jolly fellows who in 1904 called themselves 'the Apaches'. With a little 'signature tune' from Borodin (chosen by Ravel), the Apaches got together each week in Montmartre for meetings that were as unacademic as they were intellectually enriching, and they "provided the fist" at concerts. The understanding between Ravel and Viñes was particularly robust. "Ricardo Viñes [...] was both his friend and his performer, ever ready to promote his music, to share with him his admiration or his literary discoveries. Unlike many virtuosos

who are bogged down in their art, our dear Viñes had a broad culture.", wrote Léon-Paul Fargue in 1949. Viñes was to give the first performances of all Ravel's piano works until 1909 (with the notable exception of the *Sonatine*).

The *Jeux d'eau* (1901; CD 1, track 6) marked a new level in the popularity of Ravel. A clear allusion to Liszt from one of his young admirers, it is also an illustration of the persistence of an impressionist fashion launched by Liszt and Chabrier. The work is dedicated to Fauré, whose pupil Ravel still was, though the language is more modern; this piece "like the first movement of a sonata" (Ravel, 1938) bears a motto taken from the delicate Henri de Régnier: "River god laughing with the water that tickles him". Ravel was not above recalling, when *a posteriori* suspicions were aroused of his imitating Debussy (Pierre Lalo), that Debussy had at that time, despite being nearly forty, not written any very significant works for the piano (the *Images* and the *Preludes* were yet to come!). He was not *entirely* wrong. The harmonic novelty of the score was striking at this period; it was not so much the lasciviously parallel ninths and elevenths but the blatant major sevenths that were especially audacious and of a Scarlatti-like tang.

It was shortly after this that Ravel, through Viñes, became acquainted with the Godebskis. Cypa was born to the second marriage of his father, the sculptor Cyprien Godebski (son-in-law of the cellist François Servais: cf. FUG561 and FUG593). His half-sister, Misia, from the first marriage, was living with her first husband Tadhée Natanson, founder and director of the *Revue blanche*. Cypa, a sculptor like his father, was also married; the Godebski couple were to be among the composer's closest friends, receiving the dedication of the *Sonatine*, while the children, later, received that of *Ma Mère l'Oye*. Misia, whom the history of the *années folles* was to remember by the name of her third husband, the Catalan painter Sert, was to receive *Le cygne* (included in the *Histoires naturelles*) and *La Valse*. The mention of this brief society notice is not without importance: the grandchildren of Servais would constitute a quite unparalleled haven of good will, support and loyalty for Ravel, and he was able to show himself duly thankful.

The *Sonatine* (CD 2, tracks 8-10) is comparable with no earlier work by the composer: the preoccupations of form and classicism are clearly manifest in it. The shades of Ravel and Saint-Saëns must wear wry smiles when people continue to place neo-classicism in the interwar period.... It was Calvocoressi, whom he had met in 1898, who led Ravel to conceive this work that seems lightweight yet is oh how important for his evolution. The ephemeral Franco-British *Weekly Critical Review* had organised a composition competition for a "first movement of a sonata in F sharp minor not to exceed 75 bars" (this at a time when first movements of sonatas in F sharp still tended to have *many* more bars, and in which the key of F sharp was not, any more than today, intended for the fingers of beginner pianists). D'Indy and Widor, among others, were to be in the jury. However, as the periodical met with financial difficulties, the competition was in the end cancelled (Calvocoressi tarted up the anecdote somewhat). The first movement, slightly longer than the prescribed limit, was completed in May 1903, and Ravel played it at the home of Marguerite de Saint-Marceaux and at the Godebski's the following season; two other movements were not composed until 1904-05. During the summer of 1905 it reached completion and, in September, marked the start of a productive understanding between Maurice Ravel and the publisher Jacques Durand. (The print run of the *Sonatine*, during Ravel's lifetime, exceeded 50,000 copies.) Amateurs were able to acquire a small masterpiece: a brilliant exercise in a neo-classico-baroque style, in three short movements, in a shortened classical form – sonata, minuet (without trio), toccata – in which everything is thought out, all excess weight removed, but also in which everything is held together by the invisible threads of a cyclical ordering that harks back to Liszt (to whom Ravel, in spite of his growing rejection of Wagner, would remain most faithful). Ravel even included in it the most extraverts of expressions, he of whom it was sometimes already said that he lacked abandon or spontaneity: the first movement bears an extremely rare indication for his pen, "Passionné" - impassioned! A total success.

The appearance of the *Sonatine* came at the moment of the scandal of the Prix de Rome in 1905. Ever since 1900 the young composer had been unsuccessfully attempting this test, indispensable for ensuring the future of a French composer, labouring without conviction at his

Massenet-style cantatas. This was his fifth attempt in six years and he was not even admitted for the cantata test. The scandal was immense and the brouhaha was fed in the press by those who, before, had publicly recognised Ravel's genius, and saw in this an opportunity for a *coup de grâce* against such a reactionary institution. Poor old Théodore Dubois was the designated target; and not content with forcing him to resign from the Conservatory, he was succeeded by – *horresco referens!* – Fauré, Ravel's composition teacher. The publicity was formidable. Understandably, Jacques Durand offered Ravel an exclusive contract, then introduced him to the French performing rights society (SACEM). Neither Durand nor the SACEM had reason later on to regret this. Within a few months, the composer's hitherto precarious situation had undergone a sea-change.

One of the arguments to do with the Prix de Rome was that it had edged out from within Ravel the composer of some completed and remarkable works, among them *Menuet antique*, *Jeux d'eau*, *Shéhérazade*, the Quartet and… *Miroirs*.

The somewhat slow genesis of *Miroirs* (CD 1, tracks 8-12) was contemporaneous with that of the second and third movements of the *Sonatine*. Are portraits of cosy anarchists secretly reflected in them? At any rate, each of these five tableaux is dedicated to one of the 'Apaches', and the language has made giant leaps towards rich domains, unexploited and entirely individual. Ravel begins with *Oiseaux tristes*, for his friend Viñes: inspiration had come to him during a walk in the forest of Fontainebleau. Ravel dedicated it to the virtuoso… because it possessed no difficulty of a virtuoso nature. Then come the asymmetric *Noctuelles*, for Fargue, an inveterate make of spoonerisms, inspired by one of his poems – it was to open the album; *Une barque sur l'océan*, an anti-*Jeux d'eau* for the sophisticated Paul Sordes, written by a Ravel born indeed by the sea, but who had voyaged in the company of Misia Godebska and her new husband for three months in a boat in 1905 on the canals of northern France without writing a single note; *Alborada del gracioso*, the 'clown's morning music', his most developed piece of Hispanicism for the piano (orchestration would greatly increase its popularity), dedicated to Calvocoressi, while *La vallée des cloches* was given to the young master's first pupil (there would

not be many others), Maurice Delage, who entered the 'Apacherie' in 1903. This last piece, inspired not by Switzerland but by… the bell towers of Paris, brings the album to a close in calmness and mystery, *after* the fireworks of *Alborada* which would have seemed more suitable for exciting applause (this was the only part to be encored at the first performance). Bells rarely stopped tolling in contemporary French piano music, and the *Cloches de Las Palmas*, a highly impressionistic study by Saint-Saëns published in 1899, had met with striking success; but Ravel's bells, that have nothing of a picture postcard about them, herald rather a certain *Étude* by Debussy, dating from a decade later, that on "opposing sonorities": impressionism is but a pretext for the purest of musical conceptions.

1908 would be the occasion for a new masterpiece. The Ravel of *Miroirs* is an elegant dandy ("with neckties of orange or opal colour", dixit Jean Hugo), extremely courteous, with broad critical recognition that irritated Debussy (who termed him a "maker of tricks" and a "fakir and charmer", adding "Unfortunately, a trick is always prepared, and it only works once" – 1907, to Louis Laloy) or even Fauré, horrified by the *Histoires naturelles* of his former pupil. The Apaches constituted a bohemian group both anarchistic and sophisticated of mutual supporters, who would remain thoroughly faithful to each other.

It was in 1896 that Viñes had presented to Ravel the posthumous edition of an album by Aloysius Bertrand, a romantic poet who died young (in 1841), thoroughly forgotten then – and since, entitled *Gaspard de la Nuit* (CD 1, tracks 1-3). The sombre subject matter had enchanted the composer, an avid reader of Baudelaire and Poe. but it was not until 1908 that Ravel produced what would unquestionably be his most personal, most radical, score, and the most difficult for the piano (*Scarbo* being a kind of updating of Balakirev's *Islamey*, that russophiles like Calvocoressi promoted as much as possible as the most formidable in all the repertory of the piano). From *Ondine*, an evocation of the Grimm Brothers and the Lisztian-Ravelian *Jeux d'eau*, to the nocturnal, nightmarish atmosphere of *Scarbo*, not forgetting the fateful suspension of time in *Gibet*, everything comes together to create one of the most fascinating atmosphere pieces in the repertory. A water nymph, a hanged man, a gnome: *a priori* these are portraits,

but the main focus is man, that fragile toy lost in a phantasmagoric world beyond his control. Ravel, a reserved and unconfessed romantic (he was only seen to cry the one time: listening to the prelude of *Tristan*), feeling obliged to hold romanticism in abhorrence, could not prevent himself from refocussing the atmosphere back onto man and his perceptions. It is thus possible, despite the diversity of the viewpoints, to compare his approach with that of Scriabin (at this time in Brussels, beginning his exploration of new sound worlds in *Prométhée* and in his ultimate piano sonatas). The premiere of *Gaspard de la Nuit* took place at the Société Nationale, by Ricardo Viñes, though Ravel did not like the tempo he adopted for *Gibet*; their friendship suffered in consequence, and the close collaboration between Ravel and Viñes came to an end.

Ravel was now a master, and an independent. Annoyed by the arbitrary decisions of the Société Nationale's reading panel, post-Franckist in approach, he helped to create the Société Musicale Indépendent (S.M.I., 1909), of which Fauré accepted the presidency, with Kœchlin as the fiery ideologue. It was the embodiment of a musical 'right/left' guerilla war that would last until the factions became exhausted a generation later; it earned Ravel the robust enmity of d'Indy, who nonetheless recognised his unusual talent. 1911 saw the composition, in quick succession, of the *Valses nobles et sentimentales* (CD 2, tracks 13-20), the title being a reminiscence of Schubert, and the language a new volte-face compared with the preceding work. Henri de Régnier, as was the case ten years previously in the *Jeux d'eau*, appears in the epigram: "the delightful and ever novel pleasure of a useless occupation". The first performance of this 'Walzer-Reigen' was given in May by the dedicatee, the pianist and composer Louis Aubert, in the salle Gaveau, on the occasion of an SMI concert at which works were played without mentioning the name of the composer (Ravel was barely recognised, and the work was liberally hissed). With the exception of the mysterious introduction, the language has a purposeful modern clarity, one that might be compared with the drawings of Picasso of the time. The work of a dandy, impeccably poised, full of wit, enthusiastically futile in appearance, it does, however, already point to *La Valse* (1919) in which the warring West seems to collapse. Premonition, sublimation: these are two distinct degrees in the reserve and the depth of Ravel, when they are expressed in triple time… The composer particularly liked this suite, and in part

recorded it on piano rolls, having previously transformed it into a ballet (*Adélaïde ou Le language des fleurs*, staged in 1912, a few weeks before the premiere of *Daphnis et Chloé*).

Two homages quickly followed the *Valses*. The two *À la manière de…* of 1912 (CD2, tracks 11-12) had in fact been preceded, in 1909, by a *Menuet sur le nom de Haydn* (CD 2, track 7), based on the alphabetic notation of the composer's name, the centenary of Haydn's death being celebrated in a special number of the *Revue musicale*. This little exercise – and a highly successful one at that - was still fresh in Ravel's memory when he gave a favourable response to the proposition of Alfredo Casella, who had asked him to write two pastiches for the second volume of an album he was then preparing (and in which he would himself pastiche… Ravel). Casella gave the first performance. Pastiches were in vogue and the literary pastiches of Paul Reboux (the first two volumes of the very famous *À la manière de…* appeared in 1908 and 1910) and they were immensely popular. Borodin and Chabrier, the objects of Ravel's youthful admiration, were delineated in this way. The pretty Russian (and yet truly Ravelian) waltz that evokes Borodin is followed by a some Chabrier that outdoes the real thing, in the style of the *Pièces pittoresques*, though to a air from Gounod's *Faust*!

Written at the request of Fauré for the keyboard sightreading competition (girls' class) at the Paris Conservatory, the *Prelude* of 1913 (CD1, track 7) includes a few expected snares – crossed hands – that in no way detract from its delightful charm. It pales, however, beside Ravel's final great piano work (if the concertos are not counted): *Le tombeau de Couperin* (CD2, tracks 1-6), the composer's most ambitious work, along with the *Trio*, of this period.

Ravel had a deeply held desire to take part in the war in 1914, but he had just passed the age limit, and his first battle had been administrative. He had to wait many long months before finally having the right to be a driver with his lorry 'Rosalie', before being wounded. However, neither the *Trio* (that he imagined being 'posthumous'), nor *Le Tombeau de Couperin* found their spark of life in the outbreak of war: even before the outbreak of hostilities, Ravel was giving thought to a piano piece that would do justice to both baroque and classical cultures.

The boundary between the two had been vague in French history, and the influence of Scarlatti was clear just as much as that of the French composers he most appreciated – Couperin and Lully, rather than Rameau. No matter: this return to the essential landmarks of the musical culture of the Grand Siècle is undeniable, and Debussy had for several years been calling on people to be more mindful of Couperin and Rameau; nonetheless, the latter's project of six sonatas, signed by "Claude Debussy, French composer", was not conceived until the war, whereas Ravel had already plunged into what Couperin would have called an "order" - a word that would not have displeased our composer – in April 1914. The title of 'tombeau' (tomb) - referring to suites dedicated to the departed – only came later, and is contradicted by the generally luminous character of the piece. The point was to pay homage to comrades who had fallen at the front, and, perhaps also, to the composer's mother, who had died in early 1917, shortly before the manuscript was finished off.

The first of the six parts of the *Tombeau* to be composed was the *Forlane*. It stemmed from a witticism. From April 1914 Ravel informed a few of his correspondents that he was going to write a forlane in order to respond to the injunction of Pope Pius X: for a moment tempted to ban the tango for the faithful, the sovereign pontiff had very officially recommended to French Roman Catholics a return to the *furlane* – in fact *forlane* (forgetting that it was Frioulian in origin, and licentious to the extent of having been banned by one of his distant predecessors). Although the *furlane*, quickly rebaptised 'the pope's dance', was then *de facto* taught in good families and even in the grand palaces along the Riviera, the stratagem was a flop and the revitalised *furlane* died at the start of the war, along with Pius X. Jules Ecorcheville (who would fall at the front in 1915) had delivered himself of an historical article on the *forlane* in the *Revue de la S.I.M.*, accompanied by a transcription of the *4th Concert Royal* by Couperin le Grand. From this moment on, Ravel, then on the Basque coast engrossed in his Trio, felt little anti-clerical fins growing in favour of the *forlane*: "I shall busy myself", he announced to Cypa Godebski, "with having it danced at the Vatican by Mistinguett and Colette Willy in drag". The *Forlane* of the *Tombeau*, written during the summer, thus retains many elements of Couperin's original, including, with consummate skill… the art of cross-dressing.

A technically formidable *Prelude* and a strongly characterised *Fugue* in fact precede this capricious *Forlane* in the definitive ordering; there follows a virulent *Rigaudon* in tripartite form (with an exquisitely dreamy central section) then a *Menuet* – another one! – including a musette trio of extraordinary coloration; finally, as a conclusion, a *Toccata* in which Ravel expresses his admiration for Saint-Saëns, for his craftsmanship, his energy, his skill and… his presence in the front line of the artistic 'resistance' during those war years. It was at Lyons-la-Forêt, where he often resided until 1922, that Ravel put the finishing touches to the *Tombeau*. The dedication to the six dead friends was a later addition. The first performance took place in April 1919 beneath the fingers of the new champion of Ravel's piano, Marguerite Long; and just as she was officially inaugurating a fruitful artistic partnership with a grand master more than ever independent, she was also, without perhaps realising it, drawing a line under a body of works that many would have wished to see extended further.

Michel Stockhem
(translation Jeremy Drake)

Alice Ader

Unanimously awarded a First Prize at the Paris Conservatory, where she was taught by Geneviève Dehelly and Jacques Février, a laureate of the International Marguerite Long Competition, Alice Ader entered the Akademie für Musik und darstellende Kunst in Vienna in the class of Bruno Seidlhofer, obtaining, in 1970, the 'Reifeprüfung' with the congratulations of the jury.

A soloist for many European radios and television companies and of BBC Canada, Alice Ader has given recitals and concerts with orchestra in the most prestigious concert halls of Europe: Mozarteum, Konzerthaus (Vienna), Gulbenkian, Saint Louis Theatre (Lisbon), Gaveau, Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Messiaen (Paris), La Monnaie, Palais des Beaux-Arts (Brussels), Fine Arts Museum (Madrid), Wigmore Hall (London), Philharmonies of Saint Petersburg, Düsseldorf, Prague, Budapest, Moscow, etc.

Privileged contacts with leading contemporary composers such as Messiaen, Jolivet, Henri Pousseur, Nuñes, Ravier, Delaistier and Philippe Hersant, who dedicated to her his concerto *Streams*, have led her to give many world premieres. In addition, Alice Ader has developed in recent years the mainstream classical repertory and the German romantics: Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Schumann as well as Chopin and Mussorgsky. In recent years she has mainly devoted herself to recordings chiefly of French music: Her often very successful cd's are too many to be quoted; having received many awards, her most recent recordings have been published by Fuga Libera.

This is an

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

æon — Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

α — Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

RICERCAR — Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

OUT NOTE RECORDS — Full catalogue available here

A new look at modern jazz

RAMÉE

Gems, simply gems

φ — Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

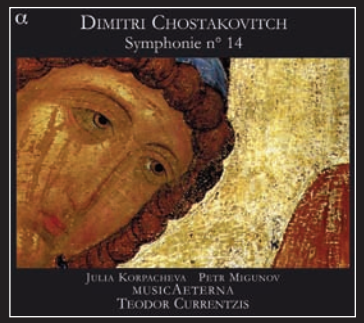
fl FUGA LIBERA — Full catalogue available here

From Bach to the future…

zig zag TERRITOIRES — Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…



Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE